

## Article

---

« Écritures dramatiques que le cinéma travaille (Durif, Koltès, Caron, Motton, Vinaver) »

Joseph Danan

*L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 26, 1999, p. 57-68.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/041394ar>

DOI: 10.7202/041394ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

---

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

---

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : [info@erudit.org](mailto:info@erudit.org)

Joseph Danan  
Université Paris III-Sorbonne Nouvelle

## Écritures dramatiques que le cinéma travaille (Durif, Koltès, Caron, Motton, Vinaver)

**S**oit la pièce d'Eugène Durif, *Meurtres hors champ*. La référence au cinéma inscrite dans le titre (le « hors champ » est une notion empruntée au langage de l'image ; au théâtre on parlerait de « hors scène »), et que l'on pourra élargir à l'image filmée en général (télévision, vidéo), se retrouve dès la première séquence dont elle trame l'écriture de manière plus secrète. C'est le Guide-Coryphée qui parle. Il décrit *l'image* : « *La pluie à verse. Une route. La nuit tombe. Pont suspendu, pas très loin, d'où l'on peut regarder la route et les camions qui passent. Dans de grandes gerbes d'eau* » (1997 : 7). Ce sont les premiers mots de la pièce. Ils sont en italique, ce qui ne sera pas systématiquement le cas pour les paroles du Guide-Coryphée à propos desquelles Durif nous avertit que « *certaines indications [...] peuvent être dites comme un texte* » (p. 6) par ce personnage. Tout, donc, dans le texte initial du Guide-Coryphée, évoque le cinéma<sup>1</sup>, jusqu'au « changement de plan » que suggère la

---

1. Lorsque je parlerai de « cinéma » dans les pages qui suivent, il faudra souvent entendre « l'image filmée » en général, dans la mesure où, si les deux ne sont pas l'un à l'autre réductibles, la référence de nature forcément métaphorique qu'y induit un texte ne permet pas toujours de faire la distinction, que je ferai, en revanche, quand elle s'impose.

brusque inversion du point de vue à l'intérieur de la quatrième phrase, jusqu'au « gros plan » sur les « *grandes gerbes d'eau* » qu'isole la phrase nominale.

Notons tout de suite que cette première (longue) « réplique » du Guide-Coryphée se poursuit en tissant subtilement le visuel (renvoyant au cinéma) et le narratif (sous des modalités diverses dont l'examen déborderait le cadre de cet article), cet entrelacs préluant à la naissance du théâtre : « *Nul doute, puisque nous sommes au théâtre, que leurs lèvres vont sous peu s'animer, leurs bouches s'ouvrir et parler, qu'il y aura un commencement, le semblant d'un commencement* » (p. 8). Notons enfin que cette réplique se place d'emblée sous le signe d'une problématique qui est celle du réel et de l'illusion : « [...] *ce sont des personnages tout ce qu'il y a de plus réel. En tout cas, il faut croire absolument à leur réalité. Pour un peu de temps au moins* » (p. 7). La problématique est éminemment théâtrale, mais le théâtre n'en a plus l'exclusivité : cinéma et télévision l'en auraient même, chacun à sa manière, plutôt dépossédé (Guénoun, 1997 : chap. IV).

Passé ce prologue, *Meurtres hors champ* ne va pas cesser de mettre en scène, ou de mettre en abyme, d'inscrire en tout cas dans son écriture l'image filmée, l'image filmée comme question : posée au théâtre, posée au réel. Outre la récurrence de la « *gerbe d'eau* » (Durif, 1997 : 17, 24) qui accompagne l'arrivée d'une voiture, elle-même récurrente, la pièce s'installe, installe ses personnages sous le regard des caméras. C'est ce dont témoigne la didascalie initiale de la séquence 2 : « UNE FÊTE FORAINE DÉSERTÉE. LES BOMBES SONT TOMBÉES EN PLEIN MILIEU. MANÈGES DÉFONCÉS. [...] ON A ENLEVÉ LES CADAVRES. MAIS IL Y A ENCORE JUSTE CE QU'IL FAUT DE CHALEUR À L'ÉVÉNEMENT POUR QUE LES CAMÉRAS SOIENT LÀ ET NE CESSENT DE FILMER » (p. 13). Ici le médium convoqué est de toute évidence la télévision. Le Guide-Coryphée décrit ensuite, comme plan par plan (ce qu'accentue par endroits la succession des phrases nominales), « *l'obscénité* », celle d'une guerre qui se déroule au vu et au su de tous et qui constitue le paysage sanglant de *Meurtres hors champ*. Dans la séquence 9, c'est littéralement que le Guide-Coryphée décrira les images défilant sur un écran de télévision, dans un long monologue écrit sur le mode du *zapping* :

Surgit le couple des vieillards Ceaucescu. Ils sont en train de fuir [...]. Surgissent les femmes aux poings tendus de la Révolution espagnole dans un film de propagande. [...] Images de bombardements, d'obus et d'enfants. [...] Surgissent des chiennes aux yeux rouges [...]. Défilé de millions de spectres sur bandes actualités usées de ciné [...]. Sur un

chariot tiré par une femme, une chaise et une gazinière. Une colonne de réfugiés cherche à atteindre le point de passage (p. 57-58).

C'est la mémoire du siècle, mémoire en images, charriant des « lambeaux » (p. 58) de mythes plus anciens (Homère, Lear), et jusqu'aux éclats les plus récents d'une guerre « chirurgicale » (p. 59). « Leurres en continu » (p. 59).

La séquence 4, emblématiquement intitulée « Jeu de la vérité », explicite notre relation aux images en désignant son ancrage dans l'intime : « *Puis jouent à la mort en se disant qu'il faut absolument proférer une parole définitive. Comme des morts de combats enfantins, où l'on tombe vraiment, tout le corps en avant, avec l'idée qu'une caméra serait en train de faire un film héroïque sur la guerre* » (p. 27). À ce point, théâtre et image filmée peuvent se confondre pour nous offrir « *la plus belle mort de théâtre ou de cinéma* » (p. 27). Car nous vivons – nous ne vivons plus que – sous le regard de la caméra. Les enfants, du moins, croient dans leurs jeux, alors que pour nous « le monde est devenu un mauvais cinéma, auquel nous ne croyons plus » (Deleuze, 1985 : 261). *Meurtres hors champ* est une pièce sur l'image filmée – sans caméra ni écran, du moins explicitement indiqués par l'auteur.

\*  
\* \*

Sans doute a-t-il fallu que les écrans envahissent les scènes de théâtre, dans un processus qui ne fait que croître, pour que quelque chose de ce sur quoi les metteurs en scène ont ainsi mis le doigt, à savoir l'image filmée comme leurre, à savoir ce que Jean-François Peyret nomme la rupture des liens entre le visible et le vivant (1998 : 290), resurgisse dans des écritures dramatiques affranchies du recours aux écrans (non que celui-ci ne puisse également constituer un enjeu important, inscrit dans l'écriture même, pour un dramaturge). Nous touchons au postulat central de cet article. Depuis l'apparition du cinéma, les auteurs comme les metteurs en scène ont nourri leur écriture propre de l'écriture cinématographique. Cela s'est traduit par la présence (multiforme) des écrans sur la scène, mais aussi par un infléchissement moins voyant de l'écriture dramatique (côté auteurs) comme de l'écriture scénique (côté metteurs en scène). J'ai déjà abordé la question de la présence de l'image filmée en amont de la représentation, dans l'écriture dramatique (Danan, 1996). L'objet que je me donne ici est d'avancer un peu, de manière extrêmement partielle tant le phénomène me semble avoir d'ampleur, dans l'exploration d'écritures récentes qui, sans recourir à l'image filmée, se trouvent néanmoins, d'une façon ou d'une autre et à des degrés divers, traversées, nourries, irriguées, travaillées par l'écriture cinématographique.

Ce sont très certainement la plupart des auteurs dramatiques d'aujourd'hui qui pourraient se reconnaître dans ces propos tenus par Bernard-Marie Koltès en 1983 : « [...] je crois que mon théâtre est contaminé, abâtardi, par le cinéma – au bon sens du terme. » Koltès ajoute (ce qui est sans doute un peu moins partagé) : « Je n'ai jamais été spectateur assidu au théâtre. Mais je vais presque tous les jours au cinéma. Et par conséquent, j'ai une écriture un peu "cinéma" » (1999 : 32). Or, c'est la nature de cette « écriture un peu "cinéma" » qui demande à être cernée. Elle est moins facile à repérer que la présence des écrans ou, comme dans *Meurtres hors champ*, la référence explicite à l'image filmée. Elle ne se résout pas non plus dans des dialogues ayant en commun avec la majorité des dialogues de films le refus d'une écriture « littéraire », qui est souvent une absence ou une carence d'écriture ; c'en est, lorsque c'est le cas, l'aspect le moins intéressant, sans doute celui qui fait dire à Patrice Chéreau : « D'habitude, les pièces contemporaines qu'on me donne à lire ressemblent, au mieux, à des scénarios » (1996 : 42), en opposition, précisément, avec les pièces de Koltès.

C'est qu'entre la présence des écrans et la référence explicite à une problématique de l'image (engageant, comme nous l'avons vu, la question du réel, celle du vrai et du faux, etc.), il y a ce qui relève proprement de la dramaturgie et qui concerne la manière dont un auteur aujourd'hui organise la fable, orchestre l'action, ordonne la matière de l'écriture. Koltès, encore, peut nous éclairer lorsque, distinguant théâtre et roman dans un entretien de 1986, il met l'accent sur la « contrainte plus grande » qui commande l'écriture théâtrale, contrainte liée aux « problèmes de plateau » et – c'est cela qui nous intéresse ici – à la question « du lieu et du temps » (1999 : 65). L'histoire de l'écriture dramatique au xx<sup>e</sup> siècle est peut-être celle d'une conquête – ou d'une reconquête : reconquête d'une liberté, d'un affranchissement progressif, tantôt patient, tantôt intempestif, multiforme, et, pour chaque auteur, à recommencer, par rapport, notamment, aux contraintes d'espace et de temps. La cible pour Koltès est le théâtre classique français, et la référence Shakespeare (p. 90). C'est ce retour que notre imaginaire (d'auteur, de spectateur) imprégné par le cinéma et les langages de l'image nous autorise à accomplir. Et ce n'est pas, bien sûr, un simple retour, puisqu'il s'opère dans la recherche incessante de formes neuves et l'exploration d'un nouvel espace-temps, dont Michel Corvin montre (s'en tenant à l'espace) à quel point il est inséparable des autres catégories dramaturgiques et de la composition même du texte (1997 : 59-65).

De l'affranchissement que je viens d'évoquer, la séquence 17 de *Retour au désert*, intitulée « De la relativité très restreinte », est en quelque sorte l'emblème –

l'on y voit Édouard se libérer d'un bond de l'attraction terrestre et disparaître dans l'espace (Koltès, 1988 : 78-80). Certes, c'est dans les cintres qu'Édouard disparaît, et Koltès rappelle dans un entretien qu'il s'agit là d'un « vieux truc de théâtre », appartenant à la machinerie du théâtre à l'italienne (1999 : 104). Mais c'est de la Terre, prise en tant que telle (et non de telle ou telle portion de son sol), qu'Édouard s'envole : premier point d'orgue d'une pièce qui, se déroulant apparemment dans les différentes pièces d'une maison et autour d'elle (avec une exception, le café Saïfi), joue sur la confusion des lieux et des temps et sur la « déterritorialisation ». Le temps, dans cette petite ville de la province française, ce « temps d'incertitude » (Koltès, 1988 : 13), est rythmé par les prières musulmanes (dont les noms, qui plus est, surviennent d'une manière apparemment aléatoire), comme si le slogan « l'Algérie, c'est la France » (voire « Algérie française ») était retourné. Cette dimension immédiatement politique se trouve élargie à une autre, qui ne l'est pas moins et qu'exprime « le grand parachutiste noir » (dont on ne sait, du reste, par où il entre ni au juste comment il disparaît) lorsqu'il évoque le désordre de l'espace et son désarroi devant le nouvel état – mouvant – du monde : « J'ai la nostalgie de l'époque coloniale [...]. [...] j'aime la France, de Dunkerque à Brazzaville, [...] j'ai monté la garde sur ses frontières [...]. Et maintenant, on me dit [...] que les frontières bougent comme la crête des vagues, mais meurt-on pour le mouvement des vagues ? On me dit qu'une nation existe et puis n'existe plus [...] » (p. 56-57). Après la chute du mur de Berlin et l'effondrement de l'empire soviétique, les guerres dans l'ex-Yougoslavie et la menace de « balkanisation » d'une partie de l'Europe seraient quelques-unes des résonances les plus récentes de ce texte visionnaire. Lui-même, le parachutiste, est-il celui qui assure la sécurité ou celui qui la trouble ? Du fait même que cette question peut être posée, il participe au grand mouvement de la défaite du sens et de la perte de cohérence du monde. Monde mouvant, temps qui se brouille : il s'agit ici aussi de la perte des limites du vrai et du faux, de la perte de toute vérité. La maison, avec ses luttes territoriales, est ce monde, le monde, et ce que Koltès met sur la scène, c'est le grand mouvement du monde, les mouvements, divers et contradictoires, du monde et des déplacements dans le monde. Autour d'Adrien, tout fuit (à commencer par son fils), tout part dans tous les sens, tout s'agite et se défait. La maison même (cette forteresse fragile) fuit... Les moyens utilisés par Koltès sont ceux du théâtre, mais il y a, avec le cinéma, un dénominateur commun, qui est précisément le mouvement. J'ai avancé ailleurs l'hypothèse (Danan, 1999) que la forme moderne de l'action théâtrale, à partir d'Ibsen notamment, pourrait bien être le *mouvement*, ce qui ferait de sa dernière pièce, *Quand nous nous réveillerons d'entre les morts*, fondée sur les trajectoires des personnages (mouvement de retour du passé métaphorisé en royaume des

morts, trajectoires ascendantes et descendantes...), jusqu'à la chute finale qui est aussi l'écroulement du décor tout entier, une pièce « de l'âge du cinéma ».

*Saganash* de Jean-François Caron est une pièce « de l'âge du cinéma ». Les mots avec lesquels l'auteur parle de la genèse de cette pièce, de ses pièces sont révélateurs : « J'ai besoin de fabriquer une image qui donne un mouvement. Dans *Saganash* il y a une image qui me donnait une immobilité terrestre. *Saganash* c'est la circulation complètement folle d'un point, d'un pôle. Et autour de ça, ça s'affole... Ça, c'est le mouvement que je fabrique, le point de départ qui me suit toute la pièce » (Leconte et Verdier, 1997 : 79).

D'emblée, *Saganash* pose la question du vrai et du faux, et ce à partir de l'espace : nous sommes dans la « forêt équatoriale du Biodôme de Montréal », sous un « faux baobab » (Caron, 1995 : 13). « Ce qui m'intéressait dans *Saganash*, dit encore Caron, c'est que je voulais que ça se passe dans le monde, sur la planète », évoquant ensuite le défi ainsi lancé à la mise en scène (Leconte et Verdier, 1997 : 79). Or, « le monde » en question est essentiellement présent sous la figure du faux : la pièce nous promène d'un restaurant marocain (scène 14) à un bar africain (scène 18) et à une vente aux enchères d'objets précolombiens (scène 20), comme dans une gigantesque foire-exposition où le monde ne se donnerait plus à appréhender que dans des représentations illusoire, du faux imitant le vrai. Elle est construite selon le principe éminemment cinématographique du montage alterné, jusqu'à ce que les deux séries de scènes (celles de Manuel, celles de Garou) se rejoignent. Manuel se déplace à la recherche de son frère qu'il croit être en Inde mais qui est dans le Grand Nord, ce frère qui est lui-même à la recherche... d'un Indien du nom de Saganash. Car c'est bien, dans cette fuite de l'Amérique (inverse exact de sa « découverte »), aux puissances du faux, à cet espace désormais truqué, artificialisé, que Garou a cherché à échapper, le désignant (l'espace) comme l'enjeu véritable de la pièce : « JE SUIS VENU ICI POUR ÊTRE SEUL ET JE SUIS JAMAIS SEUL. EST-CE QUE LA TERRE POURRAIT, UNE FOIS DANS SA VIE, ÊTRE ASSEZ GRANDE POUR CHAQUE TERRIEN QUI VOUDRAIT UN PETIT COIN À LUI QUAND TOUT DEVIENT TROP... » (Caron, 1995 : 33). Y parviendra-t-il ? Ou la rêverie rousseauiste (p. 65, 67) d'un monde d'avant la technique (d'avant le cinéma) demeurera-t-elle pure utopie ? Devenus aujourd'hui de parfaits « homo-Hollywoodius » (p. 70), « [l]es Indiens demandent qu'à faire du cinéma » (p. 103).

Logiquement, dans ce jeu d'illusions, interviendra la relation à distance par l'image télévisuelle, duplex abolissant l'espace par la téléprésence (scène 24) et dont on constate avec bonheur (et angoisse) qu'il est susceptible de ratés

(p. 50-53). C'est la seule scène où l'écran est convoqué, mais la pièce multiplie les références aux moyens de communication : répondeurs interrogés à distance, téléphones cellulaires, avion. Comme si le cinéma (par exemple, un film de Wim Wenders) se faisait théâtre, se *projetait* non plus sur l'écran mais sur la scène archaïque du théâtre, avec son mouvement, son montage, sa mythologie aussi – « Si j'ai engagé un détective privé, dit pertinemment Manuel, c'est certainement pas pour me retrouver au théâtre » (p. 26) – ; avec sa bande-son également, par quoi commence la pièce (la scène 1 n'est constituée que d'une didascalie égrenant une suite de sons) et qui est, aujourd'hui, le lieu exact d'une superposition possible du théâtre et du cinéma, ce que la technique leur donne en commun, interface les mettant en contact l'un et l'autre (représentation réelle, film imaginaire) le temps du déroulement d'une pièce, à l'instar de la bande magnétique de *La dernière bande* (Danan, 1996 : 10). Reste que *Saganash*, comme la quasi-totalité des pièces, ne prévoit pas dans son texte une utilisation systématique de la bande-son, choix qui relèverait de la mise en scène (le son intervient ponctuellement). En revanche, le « montage » structure la pièce, considérée dans ses parties et dans sa totalité.

Le montage, au théâtre, est toujours un élément, plus ou moins marqué, plus ou moins abrupt, de discontinuité spatio-temporelle, ce qu'il n'est pas nécessairement au cinéma, dans la mesure où la discontinuité y est prise dans une continuité qui tend à la gommer. C'est le principe du raccord. Or le raccord, au théâtre, est impossible. Le montage y est, nécessairement, « cut ». Il n'est pas a priori montage de plans mais montage de séquences (ou de plans-séquences) : au théâtre le plan (à proprement parler) n'existe pas. Pourtant, cette grammaire élémentaire du théâtre, il arrive que l'écriture la bouscule. *Saganash* offre ainsi (scène 35) un exemple d'« insert » d'un bref plan (sonore, il est vrai : la voix du pilote de l'avion dans lequel Manuel prend place) à l'intérieur d'une réplique de Garou commencée dans la scène 34 et qui se poursuit dans la scène 36, sous la didascalie « *Suite immédiate de la scène 34.<sup>2</sup> Garou continue d'avancer sur Sullivan* » (Caron, 1995 : 100).

*La terrible voix de Satan* de Gregory Motton offre aussi un bel exemple de montage cinématographique transposé au théâtre. La pièce est constituée de 34 séquences, si l'on se fie aux didascalies en gras qui la ponctuent – 36 selon le découpage effectué par Claude Régy, qui l'a créée en France, qui prend notamment en compte un changement de lieu interne à ce que je viens de désigner

2. Ce type d'indication est récurrent dans *Saganash*.



comme séquence, introduit par cette formule abrupte : « *D'un coup ils sont en mer* » (Motton, 1994a : 97 ; Régy, 1994 : 175). Mais l'effet de montage le plus étonnant intervient avec ce changement de séquence quasiment « asyntaxique » au théâtre par la conjugaison du changement de lieu, de l'ellipse que celui-ci implique, et du fait qu'une réplique de Tom achève l'une des séquences et ouvre l'autre par une phrase prise en cours de route :

L'AMI

Comment déjà as-tu appelé cette chose ?

TOM

L'Oiseau Magique

***Les deux amants sur une plage de sable, ensemble***

TOM

... et puis il y a l'héritage de mes parents (Motton, 1994a : 32-33).

Il revient à la mise en scène de rendre l'effet très fort de montage que l'on a à la lecture et qui serait d'une totale évidence (quoique déjà perçu comme singulier) dans un film.

Comme dans beaucoup de pièces contemporaines, il y a, dans *La terrible voix de Satan*, un mouvement propre à l'œuvre produit par le montage. Il ordonne une traversée de l'espace, comme dans les autres pièces déambulatoires de Motton, *Ambulance* (1994b) ou *Loué soit le progrès* (1999), *Chutes* (1990) fonctionnant davantage sur la fragmentation et surtout l'éclatement (par la multiplicité des personnages). Il ordonne également une véritable odyssée du temps, particulièrement sensible dans *La terrible voix de Satan* dans la mesure où le centrage sur un personnage est très marqué, Tom, passé le prologue, ne quittant qu'une seule fois la scène : la pièce, dont un des intertextes majeurs est *Peer Gynt* d'Ibsen, raconte, sans coupures, sans séparation en actes, sans noirs, le vieillissement de Tom, vieillissement diffus, imperceptible, pris dans le mouvement même de l'œuvre – une vie. *La terrible voix de Satan* retrouve ainsi la fluidité du mouvement filmique, sa liberté absolue à l'égard des contraintes d'espace et de temps, et la dimension essentiellement mentale de ce mouvement, qui est de l'ordre de la pensée (Danan, 1995).

Certaines pièces de Michel Vinaver, comme *La demande d'emploi* (qui date de 1971), sont allées encore plus loin dans une utilisation du montage qui semble repousser les limites de l'écriture dramatique en travaillant pratiquement la réplique ou une brève succession de répliques comme un plan monté à la suite d'un autre plan situé dans un autre espace ou un autre temps (Vinaver, 1986 : vol. 1). J'ai déjà eu l'occasion de rapprocher cette technique du montage de type eisensteinien (Danan, 1995 : 356-357). C'est encore elle qui commande l'écriture de la dernière pièce de Vinaver, *King* (1998), où les données spatio-temporelles s'effacent, où le personnage s'estompe au profit d'une sorte d'abstraction, King Gillette aux trois âges de sa vie, où la fable s'émiette, pour ne plus laisser place qu'au pur montage, musical, des séquences et de « plans » parfois ultrabrefs, au déroulement du film (intérieur ?), au « ruban » des mots (Sarraute, [1956] 1974 : 115).

Que l'écriture dramatique, nourrie du cinéma, où elle puise ce qu'il peut lui insuffler de liberté et de fluidité, s'en éloigne *in fine* radicalement, tournant le dos à la figuration et au « spectaculaire » pour n'avoir plus affaire qu'à la part la plus impondérable voire immatérielle du cinéma, la plus mentale, c'est ce dont témoigne une autre œuvre, au titre significatif, de Vinaver, *L'émission de télévision*, dont la didascalie initiale nous prévient que si *zapping* il y a (nous sommes maintenant au-delà du cinéma), celui-ci, dans l'intention affirmée par l'auteur, ne devra rien qu'aux moyens les plus élémentaires du théâtre :

Ni décor, ni musique, ni bruitage. Le strict minimum d'éléments mobiliers : ceux qui servent au jeu. L'éclairage d'une part, la forme et la facture des tables, chaises, lits, portes et accessoires d'autre part différencient les lieux, qui sont au nombre de six, et qui ne sont pas localisés de façon immuable sur le plateau.

La pièce est d'un seul tenant. Elle se joue sans pauses entre les scènes. La mise en place des acteurs d'une scène et du mobilier correspondant se fait à vue pendant que se termine la scène précédente, de façon à permettre l'enchaînement instantané. Un peu comme si le spectateur, muni d'une télécommande, zappait face à l'espace de jeu (1990 : 6).

\*  
\*   \*  
\*

Le théâtre contemporain, imprégné par les langages de l'image, n'imité ni le cinéma ni la télévision, il invente ses moyens propres ou en redécouvre la puissance pour restituer, le plus souvent invisiblement, la trace que ces langages

ont laissée dans le sien et qui trouve sa résonance dans l'autre trace, tout aussi invisible et tout aussi indélébile, imprimée dans l'esprit des spectateurs. Il aurait fallu, pour être plus complet, montrer comment certaines figures appartenant au langage cinématographique, comme le *travelling* ou le *flash-back*, ont contaminé l'écriture dramatique.

Cette liberté, cette fluidité retrouvées du théâtre, c'étaient celles des élisabéthains ou, à un degré moindre, du théâtre préclassique français – où Jacques Scherer décèle des *travellings* (1950 : 179-181) : lorsque le lieu change « mais en suivant le personnage, qui est toujours resté en scène » (p. 179). Encore en deçà, c'est d'une certaine manière avec ses formes les plus anciennes que cette liberté, cette fluidité permettent au théâtre de renouer – lorsque image, « montage », mouvement étaient portés par le texte seul. C'est de ce pont jeté vers les origines du théâtre occidental que témoigne la pièce de Durif par laquelle j'ai commencé mon article. Car il n'est pas indifférent que le personnage à qui est dévolue la fonction de nous faire parvenir les images soit ce Guide-Coryphée venu du fond des âges, ce « rhapsode » à la fois « monteur » et « montreur » dont Jean-Pierre Sarrazac ([1981] 1999) a fait lever l'ombre dans les écritures contemporaines qui ne *tiennent* plus dans les limites de la forme dramatique. Il n'est pas indifférent non plus qu'au metteur en scène soit laissé le choix que le Guide-Coryphée dise ou pas ces paroles de nature didascalique, l'alternative étant clairement alors de les transposer scéniquement... par exemple, par l'utilisation des écrans<sup>3</sup> – comme si les extrêmes, ici, se rejoignaient. Comme si, dans cette « fuite » de la forme dramatique débordant hors d'elle-même (p. 203), tout était désormais possible et que, dans une étrange réversibilité, l'image pouvait emprunter le canal de l'image filmée ou celui du texte, et que ce soit, en effet, affaire de mise en scène, le dramaturge ayant accompli son œuvre.

*Joseph Danan est maître de conférences à l'Institut d'études théâtrales (Université Paris III-Sorbonne Nouvelle). Auteur dramatique, il a écrit notamment L'enfance de Mickey (Éditions Médiannes, 1997), L'éveil des ténèbres (Éditions Médiannes, 1993) et Passage des lys (Théâtre Ouvert, 1994). Il a publié deux essais : Le théâtre de la pensée (Éditions Médiannes, 1995) et, en collaboration avec Jean-Pierre Ryngaert, Éléments pour une histoire du texte de théâtre (Dunod, 1997). Il est également romancier (Allégeance, Gallimard, 1992 ; Avant que la mort te ravisse, Éditions L. Mauguin, 1997).*

---

3. Je ne puis m'empêcher de penser à la question soulevée par André Breton, dans *Nadja*, à propos des descriptions et de leur remplacement possible par la photographie.

## Bibliographie

- CARON, Jean-François (1995), *Saganash*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud. (Coll. « Actes Sud-Papiers ».)
- CHÉREAU, Patrice (1996), « Le lien durable avec un auteur contemporain », propos recueillis par Samra Bonvoisin, Michel Fournier et Jean-Claude Lallias, *Théâtre aujourd'hui*, « Koltès, combats avec la scène », n° 5, Paris, CNDP, p. 42-51.
- CORVIN, Michel (1997), « L'écriture théâtrale contemporaine a-t-elle conquis sa liberté d'espace ? », *Études théâtrales*, n° 11-12, p. 55-65.
- DANAN, Joseph (1995), *Le théâtre de la pensée*, Rouen, Éditions Médiannes.
- DANAN, Joseph (1996), « De l'influence de la technologie sur l'écriture dramatique », *Théâtre/Public*, n° 127 (janvier-février), p. 9-14.
- DANAN, Joseph (1999), « Du mouvement comme forme moderne de l'action dans deux pièces d'Ibsen », *Études théâtrales*, « Mise en crise de la forme dramatique, 1880-1910 », n° 15-16, p. 211-218.
- DELEUZE, Gilles (1985), *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Éditions de Minuit.
- DURIF, Eugène (1997), *Meurtres hors champ*, Paris, Théâtre Ouvert. (Coll. « Tapuscrit ».)
- GUÉNOUN, Denis (1997), *Le théâtre est-il nécessaire ?*, Belfort, Éditions Circé. (Coll. « Penser le théâtre ».)
- KOLTÈS, Bernard-Marie (1988), *Le retour au désert*, Paris, Éditions de Minuit.
- KOLTÈS, Bernard-Marie (1999), *Une part de ma vie. Entretiens (1983-1989)*, Paris, Éditions de Minuit.
- LECONTE Marianne, et Céline VERDIER (1997), « Jean-François Caron, auteur québécois », *Registres*, n° 2 (juin), p. 77-80.
- MOTTON, Gregory (1990), *Chutes*, trad. de l'anglais par Nicole Brette, avec la collaboration d'Évelyne Pieiller, Paris, Christian Bourgois Éditeur.
- MOTTON, Gregory (1994a), *La terrible voix de Satan*, trad. de l'anglais par Arnaud Rykner et Claude Régy, Paris, Christian Bourgois Éditeur.
- MOTTON, Gregory (1994b), *Ambulance/Reviens à toi (encore)*, trad. de l'anglais par Nicole Brette, Paris, Éditions Théâtrales.
- MOTTON, Gregory (1999), *Chat et souris (moutons)/Loué soit le progrès*, trad. de l'anglais par Nicole Brette avec la collaboration de Harold Manning, et par Nathalie Godard, Paris, Éditions Théâtrales.
- PEYRET, Jean-François (1998), « Texte, scène et vidéo », dans Béatrice PICON-VALLIN (dir.), *Les écrans sur la scène*, Lausanne, Éditions L'Âge d'homme, p. 279-290.
- RÉGY, Claude (1994), « Énigme », *Revue d'esthétique*, « Jeune théâtre », n° 26, p. 171-177.

- SARRAUTE, Nathalie ([1956] 1974), *L'ère du soupçon*, Éditions Gallimard. (Coll. « Idées ».)
- SARRAZAC, Jean-Pierre ([1981] 1999), *L'avenir du drame. Écritures dramatiques contemporaines*, Belfort, Éditions Circé. (Coll. « Circé/poche ».)
- SCHERER, Jacques (1950), *La dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet.
- VINAVER, Michel (1986), *Théâtre complet*, Arles/Lausanne, Actes Sud/L'Aire, 2 vol.
- VINAVER, Michel (1990), *L'émission de télévision*, Arles, Actes Sud. (Coll. « Actes Sud-Papiers ».)
- VINAVER, Michel (1998), *King* suivi de *Les huisseries (nouvelle version)*, Arles, Actes Sud. (Coll. « Babel ».)